

## SEPTIEMBRE, ZONA DE DESASTRE: TESTIMONIO GRÁFICO DEL TERREMOTO DE MÉXICO EN 1985<sup>1</sup>

Septiembre, Zona de Desastre: *Graphic Testimony of the Earthquake of Mexico in '85*

ELSIE MITCHELLE ORTEGA AVILA

UNIVERSIDAD MICHOACANA DE SAN NICOLÁS DE HIDALGO (México)

[elsiemitchelle@gmail.com](mailto:elsiemitchelle@gmail.com)

**Resumen:** en el presente artículo busco establecer que en la novela gráfica *Septiembre, zona de desastre*, de Fabrizio Mejía Madrid y a José Hernández, se recupera el tema del trauma histórico como un eje narrativo. De esta manera, la reconstrucción personal de un acontecimiento nacional permite que la historia oficial sea confrontada con el testimonio individual. Este último surge dentro de las voces del subalterno; además, presenta una intención política que permite cuestionar la veracidad de los datos históricos recuperados desde los espacios de enunciación legitimados por las instituciones oficiales.

**Palabras clave:** novela gráfica, literatura testimonial, discurso histórico, discurso subalterno, literatura híbrida

**Abstract:** This paper aims to establish that, in the graphic novel *Septiembre, zona de desastre*, by Fabrizio Mejía Madrid and José Hernández, the historical trauma theme is established again as a narrative axis. Therefore, the personal reconstruction of a national event allows the confrontation of the official history with the individual testimony. The second one appears in the subaltern voice; besides, it presents a political intention that allows to question the veracity of historical data recovered from the official institutions.

**Keywords:** Graphic Novel, Testimony, Historical Discourse, Subaltern, Hybrid Literature

---

<sup>1</sup> La presente investigación forma parte de mi tesis doctoral en desarrollo, titulada *La novela gráfica en México: el encuentro entre historia y ficción*. La investigación se realiza en la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa, bajo la dirección del Dr. Omar Alejandro Higashi Díaz.



La presente investigación tiene como objetivo principal realizar un acercamiento a la obra *Septiembre, zona de desastre* desde la perspectiva de la literatura testimonial. No obstante, previo a la realización del análisis de la obra, es conveniente revisar los acercamientos que han tenido los artistas al tema de la memoria del terremoto de 1985, con la finalidad de establecer que, al ser un evento histórico vinculado al trauma, logró transformarse en un tema narrativo recuperado dentro de la narrativa gráfica producida en el siglo XXI. Por otra parte, es necesario atender a cuestiones de naturaleza teórica en relación a las características de las obras testimoniales. Con lo anterior, es posible repensar al género testimonial como un paradigma de la nueva producción narrativa dentro de Latinoamérica, vinculado con las voces subalternas. Parto de la hipótesis siguiente: el testimonio que construyen Mejía Madrid y Fernández (2013), en *Septiembre, Zona de desastre*, utiliza estrategias de hibridación del discurso memorialístico y ficcional, a la vez que posibilita la creación de un texto de carácter subversivo que cuestiona el discurso histórico oficial.

Podemos comenzar la reflexión sobre este suceso histórico a partir de lo enunciado por Elena Poniatowska dentro de la conclusión de *Nada, nadie. Las voces del temblor* (1988), trabajo dedicado a la recolección de información sobre el terremoto de 1985, dentro del cual la autora cuestiona lo siguiente:

En México todo el mundo me contó su temblor. Es más, cada amigo reencontrado no me dejaba decirle buenos días. Me contaba primero su temblor. Era condición *sine qua non* para reiniciar el diálogo. Yo tenía que ser iniciada, enterada, involucrada de algún modo. Así medí lo que había sido. Y me pregunto: si el temblor marcó tanto a los mexicanos, si invadió tanto sus vidas, sus recuerdos, sus mentes, si los sacudió tanto y si a cada rato de una forma u otra resurge, ¿cuál será la marca que deje? (Poniatowska, 2014: 310)

La pregunta presentada por la autora es clara: qué repercusiones tendrá el terremoto para la población mexicana. No obstante, desconocemos el sentido preciso de la frase, bien puede referir a la planificación urbana, al ámbito político, a una evolución axiológica; sin embargo, podemos reformular la cuestión para los fines de este trabajo: ¿qué marca dejó el terremoto en las producciones artísticas mexicanas?

Ignacio Padilla (2010) ha reflexionado sobre el tema y señala que el terremoto que sufre la ciudad de México en el año 1985 se encuentra desterrado de las producciones artísticas que lo suceden. Con el fin de establecer una línea que explore las diversas formas de representación en el arte de la catástrofe mexicana, propone la comparación entre dos momentos históricos decisivos para la población del país: la matanza de Tlatelolco en 1968 y el terremoto de 1985. Como apunta el autor, mientras que el primero fue fuente de inspiración para artistas visuales y literarios, el segundo se encuentra

anclado al espacio de lo periodístico, en producciones que van de la crónica al documental. Según Padilla:

El primer escarnio tuvo como origen una masacre estudiantil que aún nos rehusamos a olvidar; el segundo fue ante todo motivado por un desastre natural que muy pocos quieren recordar... Dirán quienes vivieron ambos hechos que la masacre de Tlatelolco merece ser recordada porque fue producto de una brutal represión orquestada por individuos con nombre y rostro, mientras que nadie tendrá que hacerse responsable de las heridas y las muertes provocadas por un movimiento telúrico. (Padilla, 2010: 11)

Como ya menciona Padilla (2010) la consigna que sigue acompañando a la **matanza de Tlatelolco**, “**2 de octubre no se olvida**”, habla de la conciencia de la población civil frente a la violencia de Estado y hace evidente la necesidad de enunciar y recordar un momento decisivo en la historia de México, convirtiéndolo en un referente generacional y nacional del trauma.

En contraposición, la población no ha buscado recordar el terremoto del 85: no vemos una frase que sea utilizada como consigna, no vemos marchas para su memoria; el tributo que se le rinde a los fallecidos y damnificados durante este desastre se concentra en los simulacros de temblor conmemorativos. En palabras de Padilla, el temblor creó a una “**sociedad civil solidaria pero desmemoriada**” (2010: 14). Podríamos pensar que, en todo caso, el terremoto del 85 fue menos traumático para la población Mexicana, pero siguiendo la perspectiva de Padilla, la sociedad civil no pudo culpar a la naturaleza por sus actos y parece guardar silencio frente a la catástrofe. Para dar luz a esta cuestión podemos citar la declaración de Abarca, uno de sus sobrevivientes: “**Los fenómenos naturales como los terremotos, como los huracanes, como los tsunamis son naturales, son naturales, las tragedias no. En las tragedias, por lo general, hay un fuerte componente humano**” (Abarca en Gueilburt, 2008: 00:41:00-00:41:14). El componente humano trágico del terremoto de 1985 está constituido por la indiferencia de los gobernantes para actuar de manera oportuna frente a eventos de este tipo.

En el siglo XXI, el arte secuencial recupera el tema de sismo del 1985 en la novela gráfica *Septiembre, zona de desastre* (2013) y establece un primer tratamiento de las problemáticas relacionadas con el trauma, la memoria y la violencia dentro de la producción de novelas gráficas en México. Según establece Salas:

En la novela gráfica vemos cómo un joven preparatoriano vive el terremoto de 1985 y los días posteriores a éste. Pero más que una crónica sobre la destrucción y las muertes que dejó el movimiento sísmico, se trata de una tesis: ante la inoperancia de las autoridades, los habitantes de la Ciudad de México se unieron para tratar de sacarla de los escombros. La sociedad civil se organizó en brigadas para rescatar gente atrapada entre los edificios derrumbados. Entre los voluntarios de esos días se

encuentran precisamente los dos entrevistados (los autores de la obra). Además de los ciudadanos de a pie, gente como Plácido Domingo o Carlos Monsiváis aparecen retratados en el libro, ayudando en las labores de rescate. En esos días, los habitantes del Gran Chilango tuvieron que redescubrir la Ciudad de México en medio del cascajo. (2013: s/p)

Partiendo de lo anteriormente expuesto, mi objetivo es realizar un acercamiento a *Septiembre, zona de desastre* (2013). Centraré el análisis en su pertenencia al ámbito de la literatura testimonial, y su afinidad con las narrativas de la violencia, lo cual deriva en el carácter político y subversivo que se le concede a la misma.

### El trauma como generador de arte

El testimonio se ve anclado a espacios violentos, ya sea por factores sociopolíticos, geopolíticos o de otra índole; de lo anterior deriva que el trauma se haya convertido en un tema trascendental en este tipo de producciones. Por una parte, Simón (2016) establece que las catástrofes históricas derivan en una necesidad de centrar las narraciones en el “yo” para que de esta manera el superviviente sea capaz de reintegrarse a los espacios sociales al vincularlo con otros individuos que comparten su experiencia de quiebre emocional. A la par de reconocer que los espacios de violencia generalizada derivan en traumas individuales y colectivos, los investigadores parecen llegar a consenso sobre las virtudes de los tratamientos terapéuticos desde la verbalización de los recuerdos (Jelin, 2002; Padilla, 2010). En este sentido, las narraciones, privadas o públicas, de situaciones traumáticas llevarían a un proceso catártico (Jelín, 2002: 97) o a la exhumación de la experiencia (Padilla, 2010: 50).

Las narraciones testimoniales que surgen en espacios de violencia son, entonces, una producción compleja que apela a la presentación de la memoria individual en torno a un suceso que marca de manera sustancial a una comunidad. Es preciso cuestionar si existe un modelo del trauma colectivo que las sociedades reconozcan como arquetipo de la violencia. En este sentido, encontramos que una gran cantidad de autores que han dedicado su investigación a las narrativas de la violencia (Yúdice, 1992; Jelin, 2002; Blair Trujillo, 2008; Padilla, 2010; Simón, 2016) identifican al Holocausto como el referente cultural universalmente aceptado para hablar de violencia y trauma. **Simón establece que “el Holocausto ha perdido en la actualidad su especificidad y ha comenzado a funcionar como una metáfora de otras experiencias traumáticas y de su memoria” (2016: 2-3).** Lo anterior explicaría por qué el nazismo y el holocausto son utilizados de manera cotidiana como una analogía comparativa de otras manifestaciones de violencia. Dentro del arte secuencial, es pertinente recordar el caso de *Maus: relato de un superviviente* (1980-1991) que se convierte, a su vez, en el referente de la novela gráfica y su vínculo con las narrativas de la memoria y del yo. Al reflexionar sobre el paradigma trazado por el holocausto en relación al trauma y el paradigma

trazado por *Maus* en la novela gráfica podemos asegurar que se trata de una extrapolación del prototipo histórico al prototipo literario, es decir, no sólo hay un suceso histórico ejemplar y modélico, sino que también hay una forma, ejemplar y modélica de narrar este suceso.

## La literatura en latinoamericana: el nuevo paradigma testimonial en el arte

Identificar el modelo del trauma dentro del discurso histórico y narrativo —secuencial—posibilita explorar las manifestaciones de la violencia y la catástrofe en espacios culturales más cercanos a México. Mirar a los países latinoamericanos recuerda que las dictaduras (Padilla, 2010) y sus implicaciones fueron, para la población civil, los motores de la violencia y el trauma colectivo. Por otra parte, estos países se ven influenciados por los movimientos sociales de los años sesenta y setenta y ante esto Yúdice (1992) identifica un cambio estético en las producciones literarias de Latinoamérica.

En esta misma línea, Mackenbach (2015) establece que las producciones del Boom Latinoamericano, que hasta ese momento constituían el canon literario, fueron acusadas por su baja relación con la realidad y su poca capacidad crítica frente a la misma, es decir, por “carecer completamente de militancia revolucionaria” (2011: 414). El contacto de la nueva conciencia política y el arte derrocó una estética reconocida dentro del ámbito intelectual, y que se convertiría años más adelante en el referente de la literatura de los países de Latinoamérica, por un tipo de literatura con un vínculo más directo con la realidad y con una intención contradiscursiva fundamental: la literatura testimonial. Si seguimos el pensamiento de Mackenbach entendemos que “evidentemente, en el discurso literario de los años setenta y ochenta en Centroamérica, el ímpetu anticanónico del testimonio se convirtió a su vez en un nuevo canon” (2015: 416). De esta manera se enfrentó a la literatura canónica con la literatura de las masas o, en términos de Beverley (1993), se hace evidente una tensión entre el testimonio y la literatura culta. Beverley (1993) utiliza el ejemplo de *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia* (1983) para establecer la disputa entre ambos tipos de producciones, ya que identifica en la voz de Menchú un rechazo al mundo intelectual y de los libros. Menchú denuncia que la historia ha sido recuperada dentro de las producciones escritas, mientras que los testimonios de carácter oral han sido relegados al olvido.

La oralidad como una característica fundamental de la literatura testimonial ha sido mencionada por múltiples investigadores (Randal, 1992; Jelín, 2002; Suárez Gómez, 2011; Van Guyse, 2012). Randal (1992) establece que existe un conflicto entre la historia oral y la historia escrita por las clases dominantes; Jelín (2002) celebra la producción de archivos orales; Suárez Gómez (2011) dicta que el testimonio presenta marcas de oralidad y de habla popular; finalmente, Van Guyse (2012) menciona que la literatura testimonial se fundamenta en la declaración oral del individuo. La preocupación de Menchú va más allá del acceso al mundo del libro y la escritura, sino que

manifiesta un silenciamiento de sectores vulnerables de la población. El silencio ya ha sido abordado de manera puntual por los estudios poscoloniales y no es sorprendente que Beverley (1993) recurra a Gayatri Spivak, y su texto *¿Puede hablar el subalterno?*, para explorar la exclusión de las voces supervivientes de traumas colectivos. Bajo esta perspectiva se identifica que el silencio al que se somete al colectivo se ve contrariado por la literatura testimonial porque

[l]a posibilidad de testimoniar y reconstruir historias distintas o alternas a la llamada “Historia Oficial”, sobre todo en contextos de guerra, es una alternativa empleada en muchos países, fundamentalmente porque existen otras voces que son silenciadas en el “discurso oficial”, que cuenta la historia de los vencedores. Sin duda, la palabra de las víctimas cuenta lo que Achugar llama “historias otras” (1992) sobre la guerra, que no son las aceptadas y/o legitimadas por quienes detentan el poder. La “posibilidad de la palabra” para quienes no han sido escuchados es lo que le da fuerza al testimonio; de ahí su carácter político. (Blair Trujillo, 2008: 95)

A partir de la cita anterior es posible ver que la exclusión de las producciones de corte testimonial de los espacios canónicos del arte literario se sustenta en el conflicto existente entre las voces subalternas y las voces en el poder. Ante esto, **Acedo Alonso establece que** “concebir la escritura testimonial como un género literario tiene implicaciones importantes en su recepción y en la distribución de los textos considerados testimoniales, en su inclusión (o exclusión) en el canon y en el atenuamiento del propósito que aparentemente los anima: ser una ‘literatura de resistencia’” (2017: 42). **En otras palabras, el posibilitar el acceso de las voces históricamente silenciadas a los discursos literarios e históricos significa una posible fractura en los esquemas de poder y dominación.** En consecuencia, la problemática de definición del testimonio va más allá de sus características formales; según lo dictado por Acedo Alonso (2017) las exploraciones teóricas pueden estar influenciadas por predicamentos sociales que concluyen en una negativa a la integración de la literatura testimonial en tanto se le concibe como producto de individuos histórica y sistemáticamente silenciados.

### El arte testimonial: la hibridación discursiva

Randall identifica la problemática de la definición del testimonio bajo la siguiente enunciación:

Si consultamos textos o manuales de Teoría o Preceptiva Literaria no hallaremos en ellos ninguna referencia a un género o función denominado “testimonio”. Sencillamente, no existe. En los últimos años hemos leído y comentado cada vez más la llamada “literatura de testimonio”. Estamos seguros de que es una de las ramas de la literatura actual latinoamericana y cubana que revela mayores potencialidades y

desarrollo, que atrae más la atención de autores y público. ¿Qué es, por tanto, el testimonio? Si partimos en busca de su etimología vemos que entronca con la de testigo. La palabra tiene su cabida dentro de la literatura jurídica, no dentro de la literatura artística. (1992: 33)

En el mismo año, Beverley explora el concepto de la literatura de testimonio, proponiendo la definición más citada por los académicos:

una narración con la extensión de una novela o una novela corta, en forma de libro o panfleto (esto es, impresa y no acústica), contada en primera persona por un narrador que es también el verdadero protagonista o testigo de los sucesos relatados, y cuya unidad narrativa es por lo general una “vida” o una experiencia significativa de vida. (Beverley en Acedo Alonso, 2017: 48-49)

La reflexión de Randall (1992) reconoce la existencia de las producciones testimoniales a la vez que acepta la ausencia total de su estudio dentro de los espacios teórico-literarios; por su parte, Beverley (1993) se concentra en la caracterización puntual del testimonio: extensión, formato, tipo de narración y tema. Sin embargo, ninguno de los autores hace referencia al alto carácter político que se ha identificado en los testimonios que al proceder de los individuos subalternos proporcionan una mirada distinta a la recuperada por los discursos oficiales. La resistencia por integrar al testimonio en el espectro de lo literario se sustenta en su colindancia con la realidad, que aunque aclamada y sugerida por quienes critican al boom, ha derivado en una clara problemática teórica. Si recuperamos la primera definición de Literatura, que según Eagleton (1983) se centra en su caracterización como un producto de la imaginación, veremos que la literatura que integra datos referenciales y no imaginables desestabilizó el mundo de la teoría literaria. Según Acedo Alonso:

Una de las funciones más destacadas (del testimonio) hasta el momento es, por tanto, la de servir a la reconstrucción de las distintas versiones que existen sobre el devenir histórico de un país.

Miguel Barnet sería uno de los primeros teóricos del género que repararía en la importancia de concebirlo como parte de lo literario. La expresión que el etnógrafo acuñó, “novela-testimonio”, hizo fortuna y, podría decirse, que contribuyó de forma poderosa al debate sobre la literariedad del género. (2017: 46)

Para acercarnos a este conflicto teórico podemos aludir al nacimiento de la no-ficción que, ligado al Nuevo Periodismo Estadounidense, llevó a una problemática en tanto al entendimiento de qué puede y qué no puede entrar en el repertorio de obras literarias. La cuestión puede resolverse al entender que mientras el periodismo se nutrió de las técnicas y estéticas de la literatura, la literatura se alimentó de los temas de lo periodístico. La literatura testimonial vive un proceso similar: su estrategia consiste en crear narraciones recurriendo a

temas históricos. En relación al tema de la hibridación en el género testimonial, Morales (2000) ha definido a la novela testimonio como un “dispositivo narrativo fronterizo”; por su parte, Beverley declara que “por la misma naturaleza del lenguaje o los códigos semióticos, ningún discurso es o puede ser coincidente con lo real; toda narración se desarrolla en parte en un registro imaginario” (1993: 492).

En este sentido, la respuesta a esta cuestión no reside en el uso de técnicas literarias, sino que debe centrarse en el sujeto enunciador que, como ya he mencionado, se caracteriza por pertenecer a un colectivo discriminado en tanto que no es capaz de narrar su percepción individual de la historia, lo que convierte a la literatura testimonial en un discurso con un marcado papel político y el medio para escribir la historia del subalterno. En otros términos, la percepción oficial del devenir histórico recurre al discurso histórico, mientras que la percepción subalterna de la historia recurre a la narrativa testimonial para poder incluirse en el discurso público.

### La voz autorial y el discurso subalterno

La voz del subalterno dentro del medio testimonial posibilita la construcción de un estadio crítico que permite la enunciación de discursos, opiniones e historias que no han logrado ser legitimadas dentro de los espacios intelectuales. En consecuencia, es necesario identificar quiénes han producido la novela gráfica analizada y establecer cuál es su grado de pertenencia a estos colectivos.

Según Randall (1992) las obras literarias denominadas de testimonio pueden tener como “autor a [un] periodista o escritor, puede ser el participante, el actor principal o secundario en el hecho real que se relata, o simplemente un intermediario, para que el testimonio/ista (démosle este nombre) haga llegar sus palabras al público oyente o lector” (Randall, 1992: 33). En el caso de *Septiembre, zona de desastre* (2013) los autores son Fabrizio Mejía Madrid y José Hernández; el primero, autor literario que ha trabajado el género de la crónica; el segundo, dibujante que se dedica al cartón político. Ambos autores incursionan por primera vez en el arte secuencial con el cómic referido; sin embargo, en entrevista con Quezada (2016), Mejía Madrid declara que se siente influenciado, desde la niñez, por *Mafalda*, sobre la cual considera “más que una tira cómica, es un estilo de decir las cosas: ahí está contenido el espíritu crítico y cierta manera de ver la literatura. En los años 80 se decía que detrás de Mafalda estaba el Che Guevara, así como detrás de Charlie Brown estaba Freud” (Mejía Madrid en Quezada, 2016: s/p). Aunque el autor se centra en la escritura de crónicas literarias, encuentra en el testimonio gráfico una forma de materializar su postura crítica sobre el evento del 85 y la marca que éste dejó en su propia identidad. Por su parte, José Hernández ya tenía experiencia en el mundo de la gráfica pero la diferencia radica, esencialmente, en la producción de textos contruidos por una sola viñeta contra la narrativa de la secuencialidad gráfica. En palabras de Salas:



Antes de *Septiembre: zona de desastre* ninguno había hecho cómic de largo aliento. Fabrizio dice que no lo volvería a hacer. Hernández comenta que quedó entusiasmado tras el resultado de su primer intento, pero que existe mucha diferencia entre hacer novela gráfica y cartón político. Finalmente, en un cómic como *Septiembre...* no pudo hacer las trampas usuales de caricaturización que utiliza en el cartón. El monero vio sus propios defectos en el dibujo cuando tenía que retratar la realidad sin parodiarla. (2013: s/p)

Los dos colaboradores de la construcción de *Septiembre, zona de desastre* pertenecen, como es evidente, al sector privilegiado de la producción de la cultura. Escritor y caricaturista han tenido acceso de manera cotidiana a los espacios de enunciación y, es necesario enfatizar, con textos que se caracterizan por su alto posicionamiento crítico ante lo social. Parece, entonces, que su voz no es la de un subalterno, sobre todo si seguimos los paradigmas clásicos: raza, sexo y estrato social. Por otra parte, no podemos olvidar que las categorías de la subalternidad no son estáticas y en el caso de los desastres naturales y la tragedia social, como el terremoto del 85, la subalternidad, vulnerabilidad e invisibilización se constituyen por el colectivo de la sociedad civil.

En entrevista con Salas, Hernández declara: “Yo conocía la zona de Azcapotzalco y de Gustavo A. Madero, pero había ido muy poco a la Roma, que fue donde anduvo la brigada en la **que yo estuve**” (Hernández en Salas, 2013: s/p). Para profundizar en el grado de inmersión de ambos autores en el evento del 85 podemos ver el siguiente diálogo:

FMM: ¿Tu brigada estuvo en Tlatelolco no?

JH: Sí, el 20 de septiembre, en la réplica.

FMM: Seguramente ahí coincidimos.

JH: ¡Ah! Tú eras el que estaba... ¡Claro!

FMM: Sí claro, yo era el que estaba ahí sentado de huevón. (Mejía Madrid y Hernández en Salas, 2013: s/p)

Los autores son, en efecto, parte de la sociedad marcada por los desastres del terremoto y por la indiferencia que se hizo manifiesta en relación a los damnificados. En *Septiembre, zona de desastre* nos encontramos con una narración en primera persona que es posible atribuir a Fabrizio, debido a la representación gráfica que se hace del personaje principal, aunque el propio texto lo dote de nombre. El grado de realismo patente en el dibujo hace que el lector sea capaz de identificar al personaje narrativo con la voz autorial. Lo anterior se consigue, evidentemente, si el lector conoce la apariencia física del autor (figura 1).

McCloud define icono como “una imagen usada para representar a una persona, lugar, cosa o idea” (2009: 27), no obstante, lo relevante de la propuesta de este autor es que logra establecer una escala gradual que va del polo del dibujo realista a la imagen abstracta. Concluye que a mayor grado de iconicidad, existe una mayor posibilidad de que el lector confiera diferente

identidad a una imagen, debido a su carácter universal de representación. Por otra parte, una imagen con un grado más alto de realismo y, en consecuencia, un menor grado de abstracción visual, exige a los lectores reconocer la identidad específica trazada inicialmente por el texto. De esta manera, podemos comprender que, en términos de la gráfica, en la representación del personaje principal de *Septiembre, zona de desastre* nos encontramos con un bajo grado de iconicidad y, con ello, el texto impide que el lector se proyecte en el personaje; en cambio, exige que reconozca una personificación concreta de quien da el testimonio.

Desde un ángulo crítico podemos establecer que al referir al concepto de voz testimonial hablamos de la voz individual de un subalterno. Como apunta Jelín:

Hay dos sentidos de la palabra “testigo” que entran en juego. Primero, es testigo quien vivió una experiencia y puede, en un momento posterior, narrarla, “dar testimonio”. Se trata del testimonio en primera persona, por haber vivido lo que se intenta narrar. La noción de “testigo” también alude a un observador, quien presencié un acontecimiento desde el lugar del tercero, que vio algo aunque no tuvo participación directa o involucramiento personal en el mismo. (2002: 80)

Se habla de la primera y tercera persona, pero siempre en singular. Bajo esta perspectiva el testimonio permite **hablar desde el “yo”**. Esto explicaría, en el caso de *Septiembre, zona de desastre*, la priorización que se hace dentro de la narración por la figura del escritor. No nos encontramos ante una subordinación de la gráfica frente a lo literario, sino que son las necesidades del género testimonial las que exigieron que se resaltara una voz individual. Así es como identificamos al guionista en cuanto la voz que narra su propia memoria de los hechos del 19 de septiembre. Con todo, el testimonio parece tener un mayor grado de complejidad del que identifica Jelín (2012), porque una voz individual puede ser la representación de la voz de un colectivo. Desde esta perspectiva Mackenbach señala que el testimonio posibilita “la representatividad de lo individual para lo colectivo/la etnia/el pueblo/la nación, el recurso a la historia colectiva/nacional, el proceso de toma de conciencia y de autoexpresión de las voces subalternas, la desaparición del autor como instancia de la narración o, mejor dicho, la relación simbiótica entre testimoniante y autor” (Mackenbach, 2015: 416). Podemos comprender la idea antes planteada de manera más clara si atendemos al modelo trazado por el caso de Art Spiegelman en *Maus*, en esta novela gráfica, el autor retoma la memoria y el trauma de su padre para la construcción de su propia voz y, con ello, permite que la memoria de una generación encuentre eco en una voz individual y privilegiada.

Este proceso dentro de *Septiembre, zona de desastre* se presenta de una manera gráfica concreta. El texto inicia con una secuencia de tres viñetas de fondo negro, sin imágenes, pero con texto, dentro de las cuales podemos leer:

Iba a enjuagar un vaso y me mareé: “está temblando”, dije en voz alta, luego pensé, “para qué lo digo”. Vi el foco mecerse. “Está temblando”, repetí. Le grité a mi hija, “está temblando”. “Sí, mamita”. Y se vino junto a mí... Yo estaba acostado, mi esposa organizaba a los niños para irse a la escuela, de pronto, empezó a temblar. Ella gritó. “¡Fernando, levántate, está temblando!”. Me puse en pie de un salto. Parecía que King Kong golpeaba el edificio por fuera. Mi hijo trataba de abrir la puerta. Yo la jalé con fuerza, y vi que la escalera ya no existía... Yo estaba a dos cuerdas. Me regresé inmediatamente con mi hijo de la mano. Lo encargué con unos vecinos y subí a lo que quedaba del edificio de nueve pisos: no quedaba nada. (Mejía Madrid y Hernández, 2013: 5)

Después de esta secuencia que utiliza exclusivamente el recurso verbal, la gráfica entra en juego para dar continuidad a la información contenida en la última viñeta y podemos observar, por primera vez en la novela gráfica, una imagen; es decir, podemos pensar que las viñetas anteriores funcionan a manera de una voz en off, en la cual el último testimonio se retoma, se personaliza y, finalmente, se le atribuye a una mujer en primer plano que se dirige directamente al lector (figura 2). El texto continúa con la estrategia del primer plano, en tres secuencias más, que contienen tres testimonios: el primero de un hombre que habla de una *nube de polvo*, el segundo de un profesor que atestigua la muerte de una compañera, y el tercero de una mujer que sale disparada de un cuarto piso acostada en su colchón (figura 3).

Con lo anterior, podemos evidenciar que la voz narrativa no se le atribuye al personaje principal desde un primer momento, sino que se inicia con un conjunto de voces diversas que dan testimonio de su experiencia en el terremoto. La voz de nuestro personaje no es más que una narración en un mundo de narraciones sobre el mismo tema y con la misma intención; lo anterior sugiere que el relato sigue a un microcosmos determinado de la vivencia masiva. Randall resuelve esta problemática al establecer que “la suma de las verdades relativas concebida en su devenir conduce a la verdad absoluta” (1992: 38). En este texto encontramos de manera constante la voz de un personaje principal, pero su voz se funde con las de otros testimonios para poder establecer una amplia visión de lo acontecido dentro del terremoto. No obstante, es preciso recalcar que el único momento en que este recurso se hace evidente para el lector es durante las secuencias ya mencionadas. Una vez concluidas, el discurso se atribuye directamente a un personaje único. La secuencia que da inicio a la narración extensa presenta a un personaje con rasgos definidos concretamente y que, como ya mencioné, corresponde a la representación de Fabrizio Mejía Madrid en una etapa adolescente: 17 años. No tenemos, como podríamos pensar en un primer momento, una narración coral; la novela gráfica utiliza la primera persona del singular para la construcción de la historia, es decir, es una narración desde el yo.

Si bien la definición presentada inicialmente por Beverley (1993) menciona que el testimonio es una narración en “primera persona por un

narrador que es también el verdadero protagonista o testigo de los sucesos **relatados**", la idea del testimonio mediato le atribuye la posibilidad de apropiarse de los testimonios ajenos para la construcción de un nuevo macrotestimonio. Ante esto, los investigadores han aludido a la colindancia de la literatura testimonial con disciplinas como la antropología o la etnología, cuyas estrategias de recopilación de datos recurren a la entrevista con informantes (Casaus, 1990; Acedo Alonso, 2017). Por lo tanto, la identificación de una voz colectiva en la literatura testimonial puede aportar una alternativa a la definición inicial atribuida por Beverley al género. Según lo establecido por Acedo Alonso, quien divide a los testimonios entre mediatos y no mediatos, entendemos que los testimonios **mediatos son una "apropiación de la voz subalterna o, siguiendo otra dirección, como un modo de señalar el alcance colectivo de lo sucedido, de manera que no importa quién habla ni quién escribe, sino la realidad plural que surge en la lectura de la narración testimonial"** (2017: 51).

En el caso de *Septiembre, zona de desastre* no es que el/los autor/es no haya/n pertenecido al colectivo violentado, sino que parece que la voz narrativa amalgama dentro de su individualidad las voces testimoniales del colectivo. Simón (2016) identificó esta estrategia narrativa en la literatura testimonial de Nora Strejilevich, dentro de la cual establece que "el discurso testimonial principal coexiste con otras voces no identificadas que narran experiencias semejantes vividas por otros testigos y que se incluyen en el texto con tipografía cursiva. El lector no puede saber en detalle a quién pertenecen estos fragmentos [...] esto destaca el valor colectivo que adquiere este **testimonio**" (2016: 5). En relación a la novela gráfica analizada, no podemos saber si, en efecto, lo narrado por el personaje principal es una experiencia de vida personal y verídica o si se nutre de testimonios ajenos para la construcción de la historia narrada. Es necesario pensar, entonces, en una nueva problemática identificada en relación con la literatura testimonial: el uso de la ficción dentro de su construcción discursiva.

### Realidad y ficción: el pacto testimonial

Dentro de *Septiembre, zona de desastre* encontramos la siguiente frase "No era una novela de Dostoievski [...] eran personas de carne y hueso debajo de losas de concreto, aplastadas, entre el polvo y la negrura" (Mejía Madrid y Hernández, 2013: 19). No hay ninguna otra referencia al autor ruso, lo que convierte la mención en algo incidental, pero significativo. Al no presentarse una alusión sistemática a la estética o la obra de Dostoievski, esta referencia aislada puede interpretarse como un proceso mediante el cual el personaje narrador alude a lo cercano de la situación que vive durante sus actividades de rescate; en otras palabras, lo que el narrador enuncia es que el proceso traumático experimentado en la ciudad el 19 de septiembre de 1985 no es una novela, es la realidad. Bajo esta misma idea, el lector de la novela gráfica puede comprender que está leyendo un testimonio real de lo acontecido en este

incidente y no un relato producto de la imaginación del autor. La problemática sobre qué tipo de pacto hace el lector con el texto, ya sea novelesco, autobiográfico o testimonial, puede depender del grado de conocimiento previo sobre los sucesos relatados que el lector tenga. En este caso, un sobreviviente del sismo tendrá, posiblemente, una lectura distinta a la de un joven que nació en fechas posteriores al terremoto. Si recordamos que Padilla (2010) ha evidenciado el olvido colectivo sobre este suceso histórico, podemos concluir que esta novela puede ser el primer contacto de un sector de la población con los datos sobre el 85. En palabras del guionista consideramos que **“la finalidad esencial de esa obra publicada por la editorial Sexto Piso consiste en que las nuevas generaciones tengan idea de la magnitud y el impacto de esa tragedia, pues no hay una conciencia profunda, en los jóvenes, de lo que fue el terremoto del 85”** (Mejía Madrid en Paul, 2013: s/p). Así, el lector joven tendrá que confiar en la voz narrativa y generar un pacto con la misma para considerar su relato verosímil y veraz, mientras que el lector que fue testigo, a la par que los autores, podrán confrontar la experiencia narrada con la propia teniendo, en consecuencia, un marco referencial más amplio.

Acedo Alonso establece que existen dos polémicas en relación al testimonio: **“la ficcionalización de la memoria y la participación del testimonio en el ámbito de lo literario”** (2017: 52). En esta línea, uno de los parámetros estudiados para encontrar los límites en la integración de hechos ficcionales en los testimonios es la referencialidad dentro de la literatura testimonial. Los autores que se han encargado del estudio de este elemento fronterizo (Beverley, 1993; Randall, 1992; Yúdice, 1992; Blair, 2008; Mackenbach, 2015; Acedo Alonso, 2017) han concluido que la integración de la ficción dentro de las producciones testimoniales es parte ineludible del proceso creativo testimonial. Según Blair Trujillo,

uno de los problemas que se presenta con los testimonios de la violencia es que, generalmente, éstos son “producidos” por la demanda del investigador, quien muchas veces modifica, sustancialmente, la intencionalidad del testimoniante. En otras palabras, al testimoniante convocado no lo asiste la misma intención que puede asistir al historiador cuando construye la narrativa histórica, como tampoco al escritor cuando construye la narrativa literaria. (2008: 100)

De esta manera, comprendemos que el discurso histórico puede no corresponder con el discurso testimonial, no sólo en tanto narra la experiencia del subalterno, sino en tanto que el discurso literario puede modificar la realidad con el fin de obtener efectos estéticos más adecuados a su percepción narrativa. Esta estrategia la encontramos en *Septiembre, zona de desastre* durante dos secuencias. La primera es dedicada al rescate de Mari (Imagen 4), la segunda de las secuencias antes mencionadas se concentra en el rescate de Monchito (Imagen 5).

Según *Septiembre, zona de desastre*, el primer caso corresponde a una mujer llamada Mari, quien es rescatada con su hijo muerto en brazos y que declara que el cadáver es, en realidad, un muñeco de ventrilocuo. Sin embargo, este testimonio había sido recuperado con anterioridad por Poniatowska en *Nada, nadie* y corresponde a lo vivido por Elia Palacios Cano. El caso es tratado en dos ocasiones dentro del texto de la autora: en un primer momento en voz del sobrino de Elia, César Piña, quien, dentro del fragmento llamado “Morbo y amarillismo”, declara una serie de mentiras que se dieron en la programación de Televisa en referencia a la supervivencia de los familiares de Elia (Poniatowska, 2014: 55). Lo digno de mención en relación a este tema es la diferencia de la percepción, desde el espacio de la crítica, en torno a la modificación de los hechos en dos discursos distintos: por una parte, la modificación de los datos (nombres, supervivientes, etc.) dentro del discurso periodístico se denomina “amarillismo”, práctica que se considera poco ética por su alejamiento de la verdad factual, mientras que en el discurso testimonial-literario se considera que “la ‘ficción’ puede conformar una verdad más viva y real que lo que llamamos “la verdad” [...] El testimonio es también esto: la posibilidad de reconstruir la verdad” (Randall, 1992: 39).

La modificación de la realidad en torno a Elia Palacios Cano va más allá de su nombre (Mari dentro de la novela gráfica), sino que incluye un cambio radical en su historia. Si bien Elia/Mari es rescatada y declara, como lo indica su sobrino en el texto de Poniatowska, “tápame porque no quiero dar autógrafos” (Poniatowska, 2014: 79), su hijo es rescatado con vida. Por la propia declaración de Elia sabemos que Quique, su hijo de tres años, queda atrapado a su lado y es rescatado después de permanecer durante varios días entre los escombros; por otra parte, su esposo muere y su cadáver permanece a su lado mientras se realizan las acciones de rescate y cuando declara que hay un muñeco de ventrilocuo lo hace en referencia a Enrique, su esposo fallecido (véase Poniatowska, 2014: 71-79). Los cambios significativos en relación al testimonio de Elia, que pasa a formar parte del testimonio del personaje narrador, no son de léxico (muñeco de ventrilocuo/ marioneta) o de nombre (Elia/Mari), sino que corresponden a un efecto de dramatismo en el texto narrativo. El impacto de la muerte de un niño de tres años parece ser, dentro del parámetro de la emotividad del lector, más alto que la muerte de un hombre adulto. De esta manera, el texto narrativo se toma licencias ficcionales sobre los testimonios recuperados por otros autores; Mackenbach declara en relación a este tipo de estrategias que

se ha cuestionado fuertemente la pretendida relación estrecha entre estos testimonios y la “verdad histórica”, así como la premisa del testimonio como fuente directa de la historiografía, insistiendo en los recursos literario-ficcionales del testimonio, más recientemente han aparecido estudios que se ocupan directamente del proceso de producción del testimonio como obra literaria, en especial, de la transformación de los textos iniciales del testimoniante (grabaciones, entrevistas, videos,

anotaciones, etc.), recopilados por un gestor/editor/autor en un producto final: el testimonio impreso. (2015: 419)

El caso de Monchito presenta un proceso similar; el texto de Mejía Madrid y Hernández rescata este episodio en una secuencia extensa (2013: 55-58). Dentro de este fragmento vemos cómo es el personaje principal quien actúa como rescatista primario en el caso Monchito, es decir, el narrador es designado para entrar como topo en el subsuelo. Este caso corresponde al de un niño, Luis Ramón, de nueve años, que queda atrapado bajo los escombros de la calle Venustiano Carranza y cuyo rescate dura casi quince días. *Septiembre, zona de desastre* utiliza este testimonio con el fin de establecer un posicionamiento crítico que permite denunciar no sólo la negligencia del gobierno en las acciones de rescate, sino el grado de pobreza que precedía al terremoto. De esta manera, en la novela gráfica, podemos observar la siguiente secuencia (Imagen 6).

En ella, el rescate de Monchito se ve detenido cuando un compañero del narrador le explica que entrarán las máquinas, de esta manera inicia un discurso en voz del narrador que enuncia:

En la tele dijeron que Monchito no existe, que su padre lo inventó para sacar una caja fuerte con joyas. —¿Quién va a tener una caja fuerte con joyas en una vecindad perdida entre los barrios de putas? Si a esa zona le decimos circunvalación por los cuerpos de señoras que ahí se alquilan a 20 pesos. ¿Cómo iba un señor a convocar a medio millar de rescatistas, los medios, las ambulancias, sólo para sacar una caja fuerte? ¿Y cómo esperaba esconderla de nuestra vista una vez que estuviera afuera? [...] Atrás el sonido de las excavadoras entrando con brazos mecánicos a levantar todo. Pero algo había cambiado: si la autoridad decía que Monchito era falso, nosotros creímos, aunque fuera por un día, que existía. (Mejía Madrid y Hernández, 2013: 57-58)

El caso fue cubierto dentro del periódico *El País*, donde se recupera dos teorías: el engaño de la familia y la psicosis colectiva (esta última alude al trauma generalizado que experimentó la población después del sismo). La diferencia con el testimonio de Elia Palacios Cano es que el testimonio de los familiares de Monchito no fue recuperado de manera extensa, pero el caso sí forma parte del texto de Monsiváis *No sin nosotros* (véase Monsiváis, 2016: 114-15). Dentro de éste se le atribuye a Mauricio Nafarrete, padre de Monchito, la siguiente declaración “¿acaso yo sería capaz de utilizar la tragedia de mi familia para salvar un dinero que no tengo, que de poseerlo me permitiría vivir en una zona residencial?” (Monsiváis, 2016: 115). Esta afirmación se acerca al discurso de *Septiembre, zona de desastre* pero, por otro lado, debemos considerar el siguiente fragmento del texto de Monsiváis:

El 9 de octubre se hallan los restos carbonizados del sexagenario Luis Maldonado Pérez, y al día siguiente se llega al cuarto. Sólo aparece una caja de caudales con 12 millones de pesos, reclamada por la familia del

menor, y que resulta propiedad del dueño de “Telas El Perico”, establecimiento que se derrumbó junto con la vecindad. El ingeniero Gómez Ibarra se enfurece: “Los trabajos fueron desde el principio un engaño. Todos querían ser los héroes del rescate. Cuando me opuse a la intervención de la maquinaria, me calificaron de *mercenario* y *asesino*. Yo lo afirmé desde el primer momento, sin pretender caer en ninguna profecía: jamás existió prueba alguna de que bajo los escombros hubiera vida. Jamás hubo aquí el famoso último sobreviviente. Tampoco encontramos el cuerpo de Monchito. Ahora sí creo que todo fue una farsa”. (Monsiváis, 2016: 115; cursivas en el original)

De esta forma se contrapone la información dictada dentro de la novela gráfica, con la información recuperada en un texto de carácter periodístico nutrido de la perspectiva de diversos testigos del suceso. Es imposible verificar si, en efecto, Fabrizio Mejía Madrid era el rescatista a cargo del caso Monchito; sumado a lo anterior, también es imposible establecer si el propio Luis Ramón existió. En este caso, debemos asumir que *Septiembre, zona de desastre* se suma a la postura crítica contra el discurso oficial dado por el gobierno, descartando, en consecuencia, las otras posibilidades de interpretación presentadas a la población general, ya sea por la cobertura que realiza *El País* o por los testimonios recuperados por Monsiváis. En este sentido, la idea de la voz del subalterno se recupera en tanto la noción de veracidad del texto se subordina ante la idea de presentar una lectura distinta de los sucesos siempre recuperados en voz del que ostenta el poder de la información. Con la finalidad de explicar lo anterior podemos recurrir a Yúdice cuando menciona que

los testimonios que surgen de luchas comunitarias a nivel local y cuyo propósito no es representar sino contribuir mediante su acción a la transformación social y concienal. El énfasis no cae sobre la fidelidad a un orden de cosas ni sobre la función de portavoz ni sobre la ejemplaridad —los tres sentidos de representación— sino sobre la creación de solidaridad, de una identidad que se está formando en y a través de la lucha. (Yúdice, 1992: 226)

Considerar al testimonio como un texto intrínsecamente crítico exige comprender que el grado de lealtad que el texto mantenga con la realidad podrá variar en función del mensaje que el autor desee transmitir. En el caso de *Septiembre, zona de desastre* la fidelidad a los testimonios se subordina a su intención ideológica y política. Este fenómeno ya había sido observado por Beverley, quien establece que los testimonios no pueden ser “adecuadamente representativos (en el doble sentido de representación: es decir, mimético y político)” (1993: 492). Entender esto nos ayuda a establecer que *Septiembre, zona de desastre* pertenece a la literatura de corte testimonial y presenta un vínculo fuerte con la realidad histórica, individual y colectiva; no obstante, su naturaleza continúa siendo literaria y política, por lo tanto, la categoría dicotómica que enfrenta la realidad a la ficción se transforman en un espacio



difuso donde el texto se encuentra en un territorio fronterizo y ambivalente, es decir, el testimonio puede ser realidad y ficción de manera simultánea.



Figura 1. Mejía Madrid y Hernández (2013: 7)



Figura 2. Mejía Madrid y Hernández (2013: 5)



Figura 3. Mejía Madrid y Hernández (2013: 6)



Figura 4. Mejía Madrid y Hernández (2013: 38)



Figura 5. Mejía Madrid y Hernández (2013: 54-55)

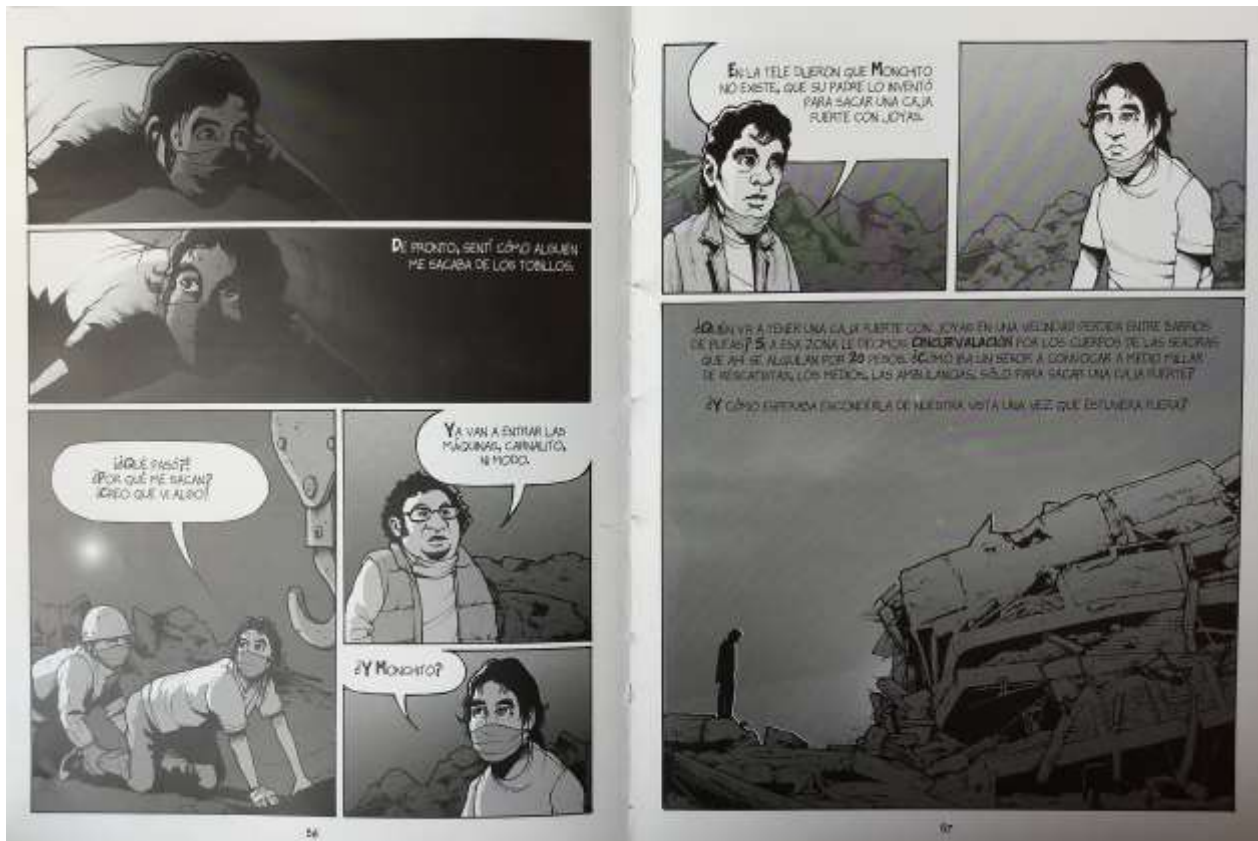


Figura 6. Mejía Madrid y Hernández (2013: 56-57)

## BIBLIOGRAFÍA

- ACEDO ALONSO, Noemí (2017), "El género testimonio en Latinoamérica: aproximaciones críticas en busca de su definición, genealogía y taxonomía", en *Latinoamérica. Revista de Estudios Latinoamericano*, n.º 64, pp. 39-69. DOI: <<http://dx.doi.org/10.22201/cialc.24486914e.2017.64.56863>>.
- AVILÉS FABILA, René (1971), *El gran solitario de palacio*. Bueno Aires, Compañía General Fabril Editora.
- BEVERLEY, John (1993), "El testimonio en la encrucijada", en *Revista Iberoamericana*, vol. LIX, n.º 164-165. DOI: <<https://doi.org/10.5195/reviberoamer.1993.5169>> Consultado en <<https://revistaiberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/iberoamericana/article/view/5169>>. (07/10/2018).
- BLAIR TRUJILLO, Elsa (2008), "Los testimonios o las narrativas de la(s) memoria(s)" en *Estudios Políticos*, n.º 32, pp. 85-115.
- CASAUS, Víctor (1990), *Defensa del testimonio: una mirada desde cuba*. La Habana, Letras cubanas.
- DE LA TORRE, Gerardo (1980), *Muertes de Aurora*. México, Fondo de Cultura Popular.
- EAGLETON, Terry (2014), *Una introducción a la teoría literaria*. México, FCE.



- FERNANDO, Luis (2017), *La pirámide cuarteada: evocaciones del 68*. México, Resistencia.
- GUEILBURT, Matías (2008), *El terremoto de México*. México, The History Channel.
- JELÍN, Elizabeth (2002), *Los trabajos de la memoria*. Madrid, Siglo XXI.
- MACKENBACH, Werner (2015), “El testimonio centroamericano contemporáneo entre la epopeya y la parodia”, en *KAMCHATKA. Revista de análisis cultural*, n.º 6, pp. 409-434. DOI: <<https://doi.org/10.7203/KAM.6.7002>>.
- MARTRE, Gonzalo (1978), *Los símbolos transparentes*. México, V Siglos.
- MEJÍA MADRID, Fabrizio y José HERNÁNDEZ (2013), *Septiembre. Zona de desastre*. México, Sexto Piso.
- MORALES, Mario Roberto (2000), “Entre la verdad y la alucinación: novela y testimonio en Centroamérica”, en Román Lagunas, Jorge (ed.), *Visiones y revisiones de la literatura centroamericana*. Guatemala, Centro Internacional de Literatura Centroamericana, pp. 23-28.
- MUSACCHIO, Humberto (1995), *Ciudad quebrada: consecuencias del terremoto de 1985*. México, Joaquín Mortíz.
- PADILLA, Ignacio (2010), *Arte y olvido del terremoto*. México, Almadía.
- PAUL, Carlos (2013), “Ofrecen para jóvenes una visión del caos por el terremoto del 85”, en *La Jornada*. Consultado en <<https://www.jornada.com.mx/2013/04/11/cultura/a04n1cul>> (13/10/2018).
- PEREZ GAY, Rafael (1985), *Zona cero: breve memoria de los sismos 2017-1985*. México, Cal y Arena.
- PIÑEIRO GUZMÁN, José (1983), *Recuerdos vagos de un aprendiz de brujo*. México, Sociedad Cooperativa de Comunicación Social Debate Ideológico.
- PONIATOWSKA, Elena (2014), *Nada, nadie. Las voces del temblor*. México, ERA.
- PRIETO, Emma (1985), *Los testigos*. México, Katún.
- QUEZADA, José (2016), “Fabrizio Mejía Madrid nos habla sobre la literatura mexicana actual” en *máspormás*. Consultado en <[www.maspormas.com/ciudad/fabrizio-mejia-madrid/](http://www.maspormas.com/ciudad/fabrizio-mejia-madrid/)> (29/10/2018).
- RANDALL, Margaret (1992), “¿Qué es y cómo se hace un testimonio?” en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. 18, n.º 36 (La Voz del Otro: Testimonio, Subalternidad y Verdad Narrativa), pp. 23-47. DOI: <<https://doi.org/10.2307/4530621>>.
- ROBLES, Martha (1982), *Los octubres del otoño*. México, Océano.
- SALAS, José Pablo (2013), “Septiembre: zona de desastre” en *Malinche*. Consultado en <<http://malinche.mx/septiembre-zona-de-desastre/>> (13/09/2018).
- SIMÓN, Paula (2016), “La memoria en los márgenes: la literatura tetimonial concentracionaria de Nora Strejilevich escrita desde el exilio”. Consultado en <<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/6069145.pdf>> (27/09/2018).

- SPIEGELMAN, Art (2015), *Maus. A survivor tale*. México, Random House.
- SUÁREZ GÓMEZ, Jorge Eduardo (2011), “La literatura testimonial como representación de pasados violentos en México y Colombia: ‘Siguiendo el corte’ y ‘Guerra en el paraíso’”, en *Revista de Ciencias Sociales de la Universidad Iberoamericana*, vol. VI, n.º 11, pp. 57-82.
- TOVAR, Juan (1971), *Coloquio de la rueda y su centro*. Monterrey, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey.
- TRENZO, Norberto (1981), *El león que se agazapa*. México, Costa-Amic Editores.
- VAN GUYSE, Wiene (2012), *Una novela testimonial: entre literatura y periodismo*. Bélgica, Universiteit Gent. Tesis de Maestría.
- YÚDICE, George (1992), “Testimonio y Concientización”, en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, vol. 18, n.º 36 (La Voz del Otro: Testimonio, Subalternidad y Verdad Narrativa), pp. 211-231 DOI: <<https://doi.org/10.2307/4530631>>.